

➤ **Corpos de um Brasil multicultural: diálogos entre arte e ciência**

1. A evidência dos corpos

O corpo é uma *evidência* que nos acompanha, e é difícil aceitar as transformações ganhas com o tempo, conviver com as marcas deixadas pelos dias e pelas noites em seus infinitos ciclos carregados de agoras, de sentimentos, de dores e de regozijos, da ambigüidade característica do existir humano. O corpo é essa *memória material* de todas as marcas.

Clarice Lispector (1980: 84) em seu romance *Água viva*, vai dizer que há momentos em que “o corpo não agüenta mais ser corpo”, pois é ele que dá a garantia de que o sujeito é ele mesmo. As inesgotáveis buscas nos seus recônditos, na tentativa de descobrir as causas das mortes, são um testemunho seguro deste *testamento* que é o corpo. Com base em ossos, arcadas dentárias, fios de cabelo, secreções, escamações da pele, destes quase detalhes do ser inteiro, histórias de vida são reconstruídas, reconhecimentos de indivíduos que um dia possuíram histórias de afetos e de mágoas, desejos e gostos, são supostamente contadas com o que restou da vida inanimada. O corpo é este espaço-tempo que tudo atesta, porque as marcas do que viveu estão nele inscritas. Ele é a escrita a ser lida que revela as muitas histórias que as sociedades escrevem.¹

Daí porque uma possível abordagem acerca do corpo possa dar-se em uma interconexão entre os traços singulares que desenham múltiplos corpos em telas de pintura, letras que se juntam e escrevem palavras e textos que contam histórias de personagens cujos corpos determinam as histórias contadas, e as pesquisas científicas, sejam aquelas que refletem sobre os *usos* do corpo, sobre seus *divertimentos* e seus *contrários*, sejam as pesquisas que definem e “desenham” *padrões corporais* que devem ser conquistados e

* Ana Márcia Silva é Professora do Departamento de Educação Física da Universidade Federal de Santa Catarina, Mestre em Educação e Doutora em Ciências Humanas - Sociedade e Meio Ambiente. Atua como pesquisadora nas temáticas relacionadas à interface corporeidade, epistemologia e ecologia. É autora do livro *Corpo Ciência e Mercado* (2001) e de inúmeros artigos. Endereço eletrônico: anamsi@bol.com.br.

Carmen Lúcia Soares é Professora da Faculdade de Educação-UNICAMP, Mestre em Filosofia e História da Educação e Doutora em Educação. Atua como pesquisadora nas temáticas relacionadas à história da educação do corpo. É autora dos livros *Educação Física: raízes européias e Brasil* (1994); *Imagens da Educação no Corpo* (1998) e *Corpo e História* (org., 2001), além de inúmeros artigos. Endereço eletrônico: carmenls@unicamp.br.

¹ Ver Soares (2001) e Sant’Anna (2001).

que são imediatamente incorporados pela mídia, que trata de adequá-los e massificá-los de acordo com as “tendências de mercado”.

Talvez o diálogo com a arte, por ser ela uma forma de conhecimento do mundo, de apropriação diferenciada da realidade, revele a evidência dos muitos corpos existentes no Brasil, dada a diversidade de etnias, portanto de culturas, de modos de vida, hábitos e conhecimentos que o formaram.

Há corpos que *ardem* ainda ao sol diuturnamente e cujas peles se assemelham às terras secas e rachadas pela falta de chuvas; há corpos que se *mutilam* com o veneno que devem aplicar nos imensos campos de plantações em todas as regiões brasileiras; há corpos de crianças que *exaurem* suas forças desde os três anos de idade em inúmeros “trabalhos”. Por aqui, ainda, as crianças e os adolescentes quebram pedras, fazem carvão, tijolos, louças, sapatos, cortam a cana, colhem o algodão; meninas de 10, 11 e 12 anos de idade já são pequenas donas-de-casa, trabalhando como domésticas. Meninas destas idades também se *prostituem*. Há feridas sempre abertas. Os corpos da maioria dos brasileiros são *feridas abertas* que se mostram cotidianamente nas ruas, nos locais de trabalho desumanos: campo, indústrias, fábricas, “casas de família”. Por que esta incapacidade de representar um corpo sem sofrimento? A arte sempre foi capaz de mostrar as ambigüidades, os paradoxos, a diversidade. Ao contrário do entretenimento, que, quando mostra a quantidade de outros guardados nas gavetas da memória do poder, quando traz à luz o seu sofrimento ou as suas alegrias, só o faz para explorá-los midiaticamente, para reduzi-los a coisas exóticas², a arte revela a inteireza do outro, a densidade da vida contida, enquadrada, delimitada a espaços e a tempos definidos pelo modelo dominante. Quando Euclides da Cunha em *Os Sertões* afirma que “O sertanejo é, antes de tudo, um forte”, ele está querendo trazer à luz um brasileiro marcado por uma *condição material*, por uma *condição social e cultural* que enfrenta para viver:

O sertanejo é, antes de tudo, um forte. Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurtônicos do litoral. A sua aparência, entretanto, ao primeiro lance de vista, revela o contrário. Falta-lhe a plástica impecável, o desempenho, a estatura corretíssima das organizações atléticas. É desgracioso, desengonçado, torto. Hércules quasímodo, reflete o aspecto, a fealdade típica dos fracos. Agrava-o a postura normalmente abatida, num manifestar de displicência que lhe dá um caráter de humildade deprimente [...]. É o homem permanentemente fatigado (Cunha 1982: 47)³.

Há aqui, neste trecho do romance *Os Sertões*, uma clara alusão ao corpo como um *elemento da cultura* em meio a uma *diversidade de culturas*. O sertão brasileiro, este

² Há vários exemplos na TV brasileira de programas de auditório nos quais as pessoas são constantemente humilhadas para ganhar algum dinheiro exibindo uma deficiência rara e que não tem cura; expondo sua intimidade ao relatar motivos de separação entre marido e mulher, brigas de família e/ou fazer valer seus direitos civis negados pela exclusão social: ganhar uma cadeira de rodas, um atendimento para um exame médico sofisticado, um exame de DNA para atestar a paternidade, entre outros. Tudo ali é espetacularizado e ganha *status de reality show*; tudo é colocado num mesmo movimento e apresentado em meio a frases de efeito carregadas de ideologia reacionária sub-reptícia. Podemos citar como exemplos: o “Programa do Ratinho”, “Silvio Santos”, entre outros, que fazem muito sucesso no Brasil.

³ A primeira edição deste livro ocorreu em 1902. Ver a respeito Bosi (s.d.: 345-354), especialmente o capítulo intitulado “Pré- modernismo”.

imenso desconhecido ontem e hoje, este lugar constituído de múltiplos lugares, que por muito tempo simbolizou impossibilidades múltiplas – de encontrar unidade nacional, de ser um lugar arcaico e fora do tempo e até da história –, surge na literatura como um registro que revela diversidade, cultura própria, fundamentos e valores relacionados a outras culturas.

Tal como na literatura, as artes plásticas no Brasil, nas primeiras décadas do século XX, um período extremamente dinâmico e revolucionário, registram também a diversidade e, sobretudo, garantem um lugar para a mulher e o homem comuns, para a criança comum. Seus corpos, verdadeiros textos escritos pela sociedade que os engendra, compõem telas, aquarelas, painéis, murais. Corpos que para o discurso científico não tem história, são apenas números que integram estatísticas.

Os pintores modernistas, por exemplo, trazem à cena corpos que habitam os *espaços pouco revelados*, aqueles que estão *fora das molduras*. Com seus traços reconhecem o lugar de todos os corpos e assim registram a diversidade pouco retratada. São verdadeiras *crônicas de costumes* que revelam cenas rurais e urbanas, trabalhadores do campo, operários urbanos, interiores de bares e de prostíbulos, romances delicados, espaços construídos.

A primeira metade do século XX, no Brasil, no que concerne às artes plásticas, é fértil no registro pictórico de cenas da vida brasileira em suas múltiplas faces. Os mestiços, os negros, os índios, o sertão, o agreste e a vida urbana constituem-se em cenários e temas e revelam neles os corpos, eles mesmos cenários e temas, que constroem, com seus gestos e hábitos singulares, uma história do Brasil.

Mulheres, homens e crianças surgem nas telas desse período como retratos de um tempo, como testemunho inequívoco do esquecimento do poder. Cândido Portinari, Lazar Segall, Anita Malfatti, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, entre tantos outros, são artistas que inauguram outras visualidades nas quais há *dignidade e nobreza* não reconhecidas na realidade da vida daquelas pessoas ali retratadas, do trabalho que fazem, da exclusão a que estão submetidas. Aqui cabe trazer as palavras de Baxandal quando afirma que “as pinturas são, entre outras coisas, fósseis da vida econômica” (1991: 12).

O pintor Cândido Portinari⁴, por exemplo, revela em sua obra um tema que lhe é caro: o trabalhador do campo e urbano. Suas telas são histórias brasileiras contadas em cores e formas, volumes e recortes geométricos, tal como faria um Picasso.⁵ Ele teatraliza testemunhos documentais do modo de vida dos brasileiros simples, comuns, harmonizando histórias com traços exímios, cores fortes, volumes não imaginados, proporções absurdas. Nas palavras de Bardi, Portinari pode ser considerado um “repórter visual da vida do brasileiro pobre”. Sua pintura evoca múltiplos aspectos da sociedade brasileira, de sua diversidade:

⁴ O pintor Cândido Portinari nasceu em Brodósqui/SP no ano de 1903 e morreu no Rio de Janeiro, em 1962. Em 1935 recebe menção honrosa com a tela *Café*, na exposição do Instituto Carnegie de Pittsburgh, EUA. Expõe no Salão de Belas Artes de São Paulo e passa a frequentar círculos intelectuais modernistas. Em 1936 executa séries de afrescos na então capital federal, Rio de Janeiro, e em 1938 tem sua tela *O morro* comprada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York. Entre suas atividades também se destacam os murais executados na Biblioteca do Congresso dos EUA. Seus painéis *Guerra e Paz*, encomendados pelo governo brasileiro e doados para a sede da ONU, seguem para Nova York em 1956. Portinari também participa de duas bienais de São Paulo (1955 e 1959).

⁵ Cf. as análises feitas por Lourenço (1995: 259).

Seus temas são séries alegóricas e ao apresentar o trabalho alude a uma melancolia e isolamento [...]. Faz enormes pés e mãos – uma alegoria da força, bem como habitualmente coloca figuras separadas dos conjuntos – uma alegoria ao isolamento, seja cultural, continental ou aquele que afasta pobres dos ricos. Espreitam, sentam-se no canto da tela (Bardi citado por Lourenço 1995: 259).

Poderíamos pensar por exemplo nas telas *Retirantes* e *Criança morta*, ambas pintadas em 1944, nas quais seu pincel registra as condições subumanas de existência no Brasil, os corpos desesperados daqueles que vagam na imensidão do sertão em busca do verde e da água, em busca da vida que evapora deste ermo seco tão bem descrito por Euclides da Cunha. Ou ainda nas telas *Café* e *Composição*, ambas de 1936, nas quais a força física, a definição dos músculos e a idéia do vigor corporal retratam um corpo trabalhador, cuja força que constrói o país não é vista. Sua tela mostra, afirma, dignifica aquela força de trabalho omitida. Poderíamos, ainda, pensar nos corpos cujo vigor físico escorre das linhas borradas de suas aquarelas⁶: são corpos de uma impressionante definição muscular, de uma deslumbrante e precisa gestualidade, de uma altivez que poderia ser encontrada na estatuária antiga, imagem rejeitada pelos modernistas, cuja mitologia é buscada nas diferentes etnias que aqui vivem.

As telas de Anita Malfatti⁷, em cujos corpos surgem contornos fortes e torções singulares, revelando um desenho colorido e sóbrio, trazem à cena uma vibração e uma força desconhecidas, sobretudo no que diz respeito aos corpos femininos, como se pode observar nas telas *Tropical*, de 1917, e *Índia*, de 1921. Tarsila do Amaral⁸, com sua tela *A negra*, de 1923, pinta a primeira tela que registra o negro brasileiro, no caso uma mulher, em primeiro plano.⁹ A diversidade de corpos ainda pode ser encontrada em Rego Mon-

⁶ Por exemplo, *Curral* e *Derrubada do pau-brasil*, ambas da década de 30.

⁷ A pintora Anita Malfatti nasceu em São Paulo, em 1896, e morreu na mesma cidade, em 1964. No ano de 1912 viaja para Berlim para estudar arte, tendo sido aluna de Fritz Burger e estudando, a seguir, na Academia Lewin Funcke, com Lovis Corinth e Bischoff Culn, momento em que aprende as lições do expressionismo alemão. Retorna ao Brasil em 1914, expõe seus trabalhos e ainda em 1914 viaja a Nova York para estudar na Independence School of Art, com Homer Boss. Esta é uma fase das mais significativas de sua carreira, em que pinta telas como *A estudante russa*, *O homem amarelo*, *O japonês*, *O farol*, *A mulher de cabelos verdes*. Regressa ao Brasil em 1917, realiza exposições e reúne ao seu redor jovens poetas e escritores desejosos da renovação das artes em nosso país. Em 1923 viaja para Paris e lá permanece por 5 anos, estudando com Maurice Denis. Participa de todas as grandes exposições coletivas de São Paulo dos anos 30 e 40, assim como da I Bienal de São Paulo. Faz parte da exposição “Arte Moderna no Brasil”, que circula por cidades latino-americanas como Buenos Aires, Rosário, Santiago do Chile e Lima, no ano de 1957. Suas telas estão expostas em grandes museus brasileiros como o Masp, MAC-USP, Pinacoteca do Estado de São Paulo, Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, entre outros. Ver a respeito Amaral (1979: 244-245, especialmente) e Almeida (1976).

⁸ A pintora Tarsila do Amaral nasceu em Capivari/SP no ano de 1886 e morreu na cidade de São Paulo em 1973. Na década de 20 viaja para Paris, estuda na Academia Julian e frequenta os ateliês de André lhoté, Fernad Léger e Albert Gleizes. Em 1923 pinta *A negra*, tela na qual se fundem recursos formais cubistas e uma personagem negra e escrava que remete ao Brasil. A partir de 1924 inicia a fase Pau Brasil, nome que deriva do Manifesto lançado naquele ano por Oswald de Andrade. Em 1926 e 1928 expõe em Paris, e sua segunda exposição naquela cidade já expressa a chamada fase antropofágica cuja tela inicial é *Abaporu*, de 1928. Participa da primeira Bienal de São Paulo em 1951 e da Bienal de Veneza em 1964. Em 1969 o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organiza uma retrospectiva de sua obra.

⁹ Ver a respeito Albano (1998: 111); ver ainda Zanini (1983), entre outros.

teiro¹⁰ e sua delicada coleção de aquarelas e desenhos, muitos dos quais inspirados em lendas indígenas brasileiras, como é o caso da aquarela *Nascimento de Mani*, de 1921. Ou ainda em Di Cavalcanti¹¹, com *A grávida*, *Mulata com cigarro*, *Três figuras com pandeiro*, entre tantas outras obras nas quais brinca com as formas e põe em cena personagens anônimas: negros, mulatos e brancos comuns ganham em suas pinturas formas exageradas, mas que retratam a vida comum, os dramas cotidianos. A arte dos modernistas desejava

acabar com o divórcio entre a arte e a realidade brasileira: era preciso redescobrir o Brasil. Essa era a grande tarefa do modernismo, daí viria sua originalidade. Di Cavalcanti se entrega de corpo e alma. Em lugar de musas, de figuras mitológicas, de heróis, retrata as mulheres da noite, as mocinhas de família, gente comum da cidade e do campo. Ingênuas ou maliciosas, sua figuras sugerem a sensualidade que advém das tardes mornas e dos encontros noturnos (Milliet 1999: 19-21).

Talvez fosse possível pensar mais amplamente no registro de imagens como *testemunhos da diversidade*, e situar aqui, também, a arte fotográfica, que, em sua singularidade mediada tecnologicamente, revela o olhar do fotógrafo. Talvez fosse possível, então, nos limites deste artigo, fazer uma aproximação entre as telas pintadas na primeira metade do século XX e a arte fotográfica, sobretudo a contemporânea, dado o seu caráter de *divulgação massiva* na revelação de imagens que contam histórias esquecidas de parcelas significativas de populações brasileiras e mundiais.

¹⁰ O pintor Vicente do Rego Monteiro nasceu em Recife no ano de 1899 e faleceu na mesma cidade em 1970. Em 1911 viaja para Paris onde vai estudar arte, permanecendo naquela cidade até 1914. Foi em Paris que expôs pela primeira vez, no Salon des Indépendents. De volta ao Brasil começa a participar ativamente de sua vida artística, fazendo parte de inúmeras exposições, dentre as quais a Semana de Arte Moderna de São Paulo. Em 1923 retorna a Paris e debruça-se sobre os trabalhos relativos aos motivos indígenas. Neste mesmo ano, realiza a seleção e as ilustrações para a edição de *Légendes, croyances et talismans des indiens de l'Amazonie* (Ed. Tolmer, Paris). Em sua longa permanência em Paris, participa ativamente de inúmeras exposições coletivas e em 1925 realiza uma individual na Galerie Febre, com cerca de 25 telas. Foi um dos primeiros artistas brasileiros a obter reconhecimento no exterior; possui obras no Museu de Grenoble (França), Museu Jeu de Paume (Paris), Museu Nacional de Arte Moderna de Paris, Palácio do Congresso em Liège, Bélgica, e em vários museus brasileiros. Ver a respeito Amaral (1979).

¹¹ O pintor Emiliano Di Cavalcanti nasceu no Rio de Janeiro em 1897 e aí faleceu em 1976. Sua primeira exposição ocorre em 1916, no I Salão de Humoristas, no Rio de Janeiro. Em 1917 muda-se para São Paulo e faz sua primeira exposição naquela cidade, na redação da revista *A Cigarra*, onde apresenta desenhos e pinturas a pastel, a maioria delas representando figuras femininas. Em 1921, publica o álbum *Fantoches da meia noite*. Sua pintura desenvolve-se mais fortemente a partir de 1920. Autodidata, este pintor nunca frequentou cursos regulares de arte, e sempre buscou a renovação, o desafio e a independência. Erudito, Di Cavalcanti esteve sempre em companhia de intelectuais e artistas exponenciais e foi um dos idealizadores do movimento que teve lugar no Teatro Municipal de São Paulo: A Semana de Arte Moderna de 22. Somente em 1923 é que viaja pela primeira vez à Europa, regressando ao Rio de Janeiro em 1925. De 1935 a 1940 reside em Paris. De volta ao Brasil e com a eclosão da Segunda Guerra Mundial, Di torna-se um dos mais notáveis pintores brasileiros da geração moderna e dentre eles um dos mais autenticamente nacionais. Ao longo de sua carreira realiza exposições em Lisboa, Bruxelas, Londres, Berlim, Amsterdã, Montevideu, Buenos Aires, além de Nova York e Cidade do México. Possui telas no Museu de Arte Estrangeira de Paris, no Museu Nacional de Montevideu e em vários museus brasileiros. Ver a respeito Amaral (1979).

Como exemplo, pode-se lembrar o fotógrafo brasileiro Sebastião Salgado, cuja obra possui temas recorrentes como as *condições desumanas do trabalho, do exílio, dos campos de refugiados* em todo o mundo. São corpos múltiplos, pertencentes a diferentes etnias, idades, sexo que Salgado fotografa. Sua obra *Terra*¹² conta a história da luta pela terra no Brasil, retratando a diversidade de corpos, a diversidade da dor, da miséria, da degradação da vida, da humilhação e da esperança. Sua câmera registrou famílias inteiras que vivem em tendas de plástico, em acampamentos, em um nomadismo contemporâneo, cada qual com sua dor singular. Talvez aqui caiba a célebre frase de Tolstói em seu romance *Ana Karenina*: “todas as famílias felizes se parecem entre si; as infelizes são infelizes cada uma a sua maneira” (1976: 13).

As imagens de Iolanda Huzak e o texto de Jô Azevedo¹³ reunidos em livro constituem-se, também, em obra de arte, entre tantas que revelam a diversidade da dor e da exaustão do corpo da criança.

Retratar em foto e texto a criança no trabalho. Não é fácil. Descobrimos isto assim que saímos a campo para colher os depoimentos dessas crianças e transformar as frias estatísticas em histórias de vida. Essas crianças de carne e osso trabalham duramente. Seres que gastam os anos valiosos da infância não em brincadeiras ou na escola, desenvolvendo sua criatividade e sua potencialidade de trabalho, mas nos canaviais, pedreiras, sisaleiras, plantações, fábricas. Não é fácil observar e registrar tanta energia consumida e explorada.

Algumas situações são escancaradas. Mas como a sociedade ainda não está atenta ao problema, foi como se tivéssemos de desvendar tal realidade. Em muitos lugares, todo mundo sabe que as crianças trabalham e são exploradas. No entanto, todos acham a situação “natural”. O caso dos gazeteiros é típico, assim como dos empregados domésticos.

Em outras situações, a exploração é intencionalmente escondida.

Documentar o trabalho infantil nas carvoarias matogrossenses, por exemplo, foi difícil. Tivemos de percorrer centenas de quilômetros, no meio das florestas, em condições adversas, para registrar histórias de crianças que não têm escola e vivem em ambiente insalubre, no seio de famílias que trabalham no dia para comer à noite: semi-escravos.

Descobrimos o país que não frequenta as páginas dos jornais nem as telas das tevês, apesar da tragédia que ali se desenrola. Um Brasil que precisa ser conhecido urgentemente, que está excluído dos foros da dignidade humana. Que os realeases não divulgam e que fomos descobrindo viajando por vilas esquecidas, rodoviárias desconhecidas, estradas de areia, terra e cascalho, plantações longínquas, torrões fora dos planos dos governantes. Um Brasil de ninguém, que não está no mapa. O Brasil das crianças que ajudam a construí-lo com mãozinhas precocemente calejadas e que, apesar do destino miserável a que foram relegadas, sonham com um futuro melhor (Huzak/Azevedo 2000: 11).

Talvez, se fôssemos capazes de dar atenção à *diversidade da vida*, inclusive a *vida humana*, trataríamos o corpo como o lugar onde, de fato, a vida acontece e dá-nos a idéia clara de limite, de tempo, de finitude. Multiplicidade de corpos, de culturas, de lugares sociais e de busca contínua e intermitente de respeito à livre expressão, de direitos civis garantidos.

¹² Esta obra recebeu o nome *Terra* em todos os países em que foi editada.

¹³ Trata-se da obra *Crianças de fibra*, editada pela primeira vez em 1994. Trabalhamos aqui com a 3ª edição, de 2000.

Neste quadro referencial, o corpo não seria apenas o conjunto de músculos, nervos, ossos e líquidos, cuja aparência pode ser “adquirida” de acordo com a última *tendência do mercado* e cujas intervenções parecem possíveis ao infinito, não importando muito os *riscos* delas decorrentes. Também não seria o modo de vida de uma ínfima parcela da população, aquele que se consagraria como modelo e cujos hábitos e comportamentos deveriam ser copiados, evidentemente, por aqueles que poderiam pagar pelas “imagens de belos corpos à venda”, conforme sugere matéria de revista brasileira de grande circulação (*Veja* de 06/03/2002).

Consumir um corpo, um modelo de corpo e de comportamento em meio à evidente diversidade étnica, social, cultural e econômica, parece que só tem sido possível pelo *respaldo da ciência* a um modo único de concebê-lo e de tratá-lo. A existência da *diversidade*, tão claramente revelada pela arte, é desprezada pelo discurso científico que toma o corpo como um objeto de conhecimento. E a “arte, como a ciência, é um meio de assimilação do mundo, um instrumento para conhecê-lo ao longo da jornada do homem” (Tarkovski 1993: 39).

O discurso científico, no que diz respeito ao corpo, aproxima-se do entretenimento e *alimenta, constitui e justifica* os argumentos e apelos da mídia e do mercado na consolidação de apenas um modelo de corpo. Há uma *cultura científica* que alimenta a mídia e desenvolve argumentos para que esta trabalhe com uma única expectativa de corpo, para que todos correspondam a esta única expectativa.

2. A ocultação dos corpos: ciência, mercado, mídia e a eleição do corpo modelar

Apesar de toda a diversidade humana que se apresenta nos diferentes contextos naturais e sociais e que a arte tão bem retrata, o discurso científico tem se configurado como um discurso reducionista e unívoco, considerando os diferentes corpos humanos como apenas um corpo.

Os indicadores das diferentes culturas, todos eles marcados pelo seu tempo na história e espaço na natureza, a partir dos quais os seres humanos engendram a vida, criam todos os bens simbólicos e, ao mesmo tempo, constroem-se a si próprios numa constante interação; parecem não ter importância para o discurso científico dominante no trato com o corpo.

A humanidade não é constituída por um corpo, mas por muitos, tantos quantos são os sujeitos pertencentes às muitas culturas que povoam o planeta. Apesar disso, o corpo, como organismo e elemento da natureza, também nos atribui parte da condição humana e identidade da espécie. A interconexão que estabelece com a cultura e a natureza, sendo integralmente de ambos os domínios, é que confere ao corpo humano sua singularidade no mundo e sua riqueza como ponto de partida para uma reflexão crítica.¹⁴

O que surpreende é constatar ainda hoje no interior das ciências biomédicas, da qual a Educação Física ainda é uma aprendiz fiel, a existência de apenas um corpo, tal qual nos primórdios da estruturação da ciência moderna no século XVII, o qual serve de substrato, com o reforço da cultura científica, para uma tendência de mundialização cultural.

¹⁴ Esta discussão foi mais amplamente desenvolvida em Silva (2001).

Apesar da diversidade de expectativas de corpo que permeiam as diferentes culturas, fundamentadas em critérios muito diversos daqueles da cultura ocidentalizada urbana moderna, há um investimento mercadológico não só em uma expectativa de corpo, mas em um tipo de relação instrumental e apropriável dos indivíduos com sua dimensão corporal, numa ampliação do que se pode chamar de cultura do consumo e do narcisismo. Nesta cultura, o corpo deixa de ser a primeira forma de visibilidade humana e sede dos direitos humanos fundamentais que dizem respeito ao direito à vida digna. De elemento central de uma possível reflexão ética e política, passa a ser apenas mais um lugar de intervenção humana mediada pela tecnociência.

Ao longo de sua história, as ciências biomédicas tem trabalhado a partir de uma expectativa de corpo constituída por representações provenientes dos estudos biológicos, de sua linguagem específica e, principalmente, de uma única etnia. Este “corpo-referência”, na linguagem própria da área, pretensamente ahistórico e supracultural, é estruturado a partir de uma perspectiva matemática, formulada na base quantitativa, o que permite sua generalização, porque tomado como abstrato. A generalização de dados estatísticos e medidas padronizadas, ao serem incorporados pelos profissionais vinculados às ciências biomédicas em todo o mundo urbanizado, indica uma tendência à mundialização deste referencial de corpo que se sobrepõe às diversidades culturais, sob os auspícios da ciência. Desse modo, não há mais rostos, não há histórias contadas por cada corpo; há números, percentis, centímetros, quantidades de componentes corporais como gordura, massa muscular, etc., etc.

No interior da literatura especializada de áreas como a Medicina do Esporte e em alguns ramos da Educação Física, é freqüente o uso de conceitos e denominações como “homem e mulher de referência” (Behnke/Wilmore 1974), “modelo de referência” (McArdle/Katch/Katch 1986), “peso corporal ideal” (Guedes s.d.). Estas definições usuais geram práticas de avaliação e intervenção sobre os corpos que se difundiram sobremaneira, constituindo uma parte importante do imaginário social, ainda que as condições objetivas não permitam os meios para atingir este corpo considerado ideal e, ainda menos, refletir criticamente a este respeito. E é este corpo sem história que se torna modelar, que povoa imgeticamente todos os espaços de entretenimento de forma exaustiva, educando o olhar, domesticando o gosto, homogeneizando as aparências.

Podemos encontrar outro indício desta padronização do corpo e da vida analisando a procedência (americana, em especial, e em parte européia) da maioria das tabelas de base utilizadas pela Medicina para avaliação dos indivíduos, no que se refere à definição dos valores da média da população em peso, idade e em diferentes compleições físicas. Estas tabelas de base geram padronizações nos processos de avaliação e intervenções em âmbito mundial, mesmo porque suas formas de validação nos diferentes locais partem da mesma lógica entre as variantes dos termos das tabelas. Desde a década de 90, as equações são formuladas a partir de novos estudos¹⁵ que se propõem a ser generalizáveis

¹⁵ Cabe aqui a referência aos estudos de pesquisadores renomados internacionalmente na área, como é o caso de Pollock/Wilmore (1993: 53-54), que constroem equações que poderiam ser empregadas a várias populações e faixas etárias, indiferentemente, na análise da composição corporal, acompanhadas de tabelas para tais avaliações e enquadramento dos sujeitos em questão. Esses pesquisadores são referenciados como clássicos para o Brasil e outros países do mundo, e suas tabelas são largamente utilizadas nas classificações de vários segmentos da população brasileira.

a variadas populações, com diferentes composições corporais e faixas etárias. A generalização destes dados estatísticos reforça este indicativo da tendência à mundialização desta referência única no campo das várias ciências chamadas biomédicas, sobrepondo-se às diversidades culturais. Há uma recusa em tratar os corpos reais, pois como nos diz Guimarães Rosa, “uma coisa é pôr idéias arranjadas, outra é lidar com um país de pessoas, de carne e sangue, de mil-e-tantas misérias... Tanta gente – dá susto se saber – e nenhum se sossega: todos nascendo, crescendo, se casando, querendo colocação de emprego, comida, saúde, riqueza” (1985: 14-15).

Grande parte das médias utilizadas nestas fórmulas vem sendo atualizada desde o final do século passado, quando foram desenvolvidas a partir de levantamentos extensivos em dados coletados pelas companhias seguradoras em homens e mulheres economicamente ativos e tem servido para indicar, por exemplo, o “peso ideal” para os indivíduos. O importante nesta questão é observarmos que os dados provêm dos critérios de utilidade do mundo do trabalho, posto que tal levantamento foi desenvolvido de acordo com os padrões de concessão de apólices de seguro aos trabalhadores norte-americanos. A capacidade objetivável de rendimento da força de trabalho é que fundamenta o “corpo-referência” da cultura científica e daquilo que ela constitui como padrão de normalidade, criando um evidente descompasso com a realidade e a compreensão da diversidade humana. A concepção de ciência subjacente a este modelo biomédico, também neste campo do trato com o corpo, mostra-se como a nova ideologia moderna, tal como Gramsci¹⁶ já havia identificado no início do século passado, como um discurso justificador de um certo padrão do que o Humano é ou deveria ser. “Esses homens! Todos puxavam o mundo para si, para concertar o consertado. Mas cada um só vê e entende as coisas dum seu modo”, nos diz um personagem de Guimarães Rosa (1985: 16).

Milton Santos (1996) fala-nos desta capacidade de generalização como um fato característico das técnicas atuais, como é observado nos instrumentos, metodologias de mensuração e tabelas organizadas a partir dos preceitos das ciências biomédicas nos estudos e intervenções sobre o corpo. Podemos observar que este conjunto de procedimentos apresenta uma indiferença em relação ao lugar em que se instalam, e não são repensados a partir da cultura de cada local, das subjetividades envolvidas ou das diferenças geográficas. Os procedimentos são indiferentes às características ambientais em função de sua lógica interna e de seus fundamentos; caso isso não seja suficiente para sua crítica, precisamos lembrar que este aparato substitui a mediação subjetiva pela técnica, ampliando as dimensões inumanas no trato com o corpo. O que prevalece é a perspectiva pragmática da técnica e não a dos sujeitos que a colocam em ação, levando-os a interiorizarem, em alguma medida, o modelo proposto pela tecnociência. Esta tendência é mais forte entre os especialistas, dada a sua formação e prática profissional no interior desta lógica de relações, que optam por este conjunto de procedimentos em detrimento da consideração da diversidade humana e das diversidades culturais, o que contribui com a redução das condições para o exercício da autonomia.

A mundialização de um “corpo-referência” constituído pelas imagens biológicas e pela estratificação de amostras é fundada numa perspectiva de corpo-objeto, na qual as

¹⁶ A obra de Antonio Gramsci, em especial *Concepção dialética da História*, apresenta-se como importante referência nessa discussão.

características do sujeito e da cultura foram deliberadamente excluídas para possibilitar sua generalização.¹⁷ O modelo de corpo proposto pela ciência é de um corpo inexistente, porque ninguém corresponde às estatísticas vigentes. Neste sentido, parece-nos que há uma contradição em setores da Educação Física que visam à saúde e à chamada qualidade de vida, porque em seus fundamentos está uma perspectiva de objetivação do corpo que lhe retira a dimensão subjetiva e dinâmica da vida. Estes estudos, em última instância, fundamentam-se em um corpo morto, considerando-o sem história e sem memória, no qual não está mais presente a condição de sujeito, como nos mostra Alexandre Vaz (2001).

Podemos observar a força ideológica do discurso científico em algumas instituições, acadêmicas ou profissionais, atuando para uma *colonização da cultura* pelos parâmetros deste modelo de ciência. No interior dos documentos e intervenções institucionais há uma redução da compreensão de cultura e dos fenômenos da cultura que se expressam prioritariamente por meio do movimento, considerando-os apenas em termos de exercício ou atividade física. A lógica que prevalece é a das ciências biomédicas, como a fisiologia e a cinesiologia, que indicam aos profissionais e a toda a sociedade uma desconsideração por outras dimensões do corpo e do movimento humano.¹⁸

É preciso, portanto, relativizar os dados da ciência, fazê-los passar por uma reflexão crítica, “reincorporá-los” à complexidade da qual provêm, já que buscamos compreender e intervir socialmente, atuando com indivíduos concretos, com suas histórias de vida e culturas que lhes fornecem o substrato de sua existência. Para a passagem de uma certa cultura científica às diversidades culturais, pode ser útil fazer um exercício de abandonar os critérios que aprendemos com a racionalidade que prevalece no domínio da ciência e, cada vez mais, em toda cultura urbana moderna, dominada pelos meios técnico-informacionais. Talvez incorporar a arte nas reflexões sobre o corpo pudesse auxiliar nesta empreitada. Se pudéssemos pensar a arte como forma de conhecimento, teríamos a possibilidade da superação das clássicas oposições em nossas reflexões. Isto porque a obra de arte é sempre “uma revelação, um desejo transitório de apreender, intuitivamente e de uma só vez, todas as leis deste mundo – sua beleza e sua feiúra, sua humanidade e sua crueldade, seu caráter infinito e suas limitações” (Tarkovski, 1993: 39-40). Esta forma de conhecer o mundo nos auxiliaria a compreender e a incorporar as múltiplas faces do conhecimento, sabendo-o transitório, frágil, precário. Auxiliaria, ainda, a romper com as oposições e a relativizar o valor que atribuímos às diferentes formas de conhecer. Portanto, não se trata aqui de fazer o elogio às culturas tradicionais e às suas manifestações, julgando-as perfeitas por serem fruto, basicamente, da cultura popular. Pelo contrário, trata-

¹⁷ Um exemplo interessante dessa questão diz respeito ao trabalho desenvolvido pelo Centro de Estudos do Laboratório de Aptidão Física de São Caetano do Sul (CELAFISCS), que desde o início da década de 80 trata de “adequar” os testes propostos nos Estados Unidos da América às “condições de trabalho do Terceiro Mundo”, com indicações, inclusive, para sua aplicação no âmbito escolar. Ressaltamos que sua preocupação diz respeito, basicamente, aos instrumentos disponíveis para as testagens, jamais se reportando à necessidade de compreender e levar em consideração as especificidades da cultura ou dos sujeitos envolvidos. Conferir na publicação organizada por Matsudo (1982: 11).

¹⁸ Documentos exemplares da questão são aqueles do Ministério do Turismo e do Esporte, na política oficial brasileira para o esporte nestes últimos anos de gestão, além do Código de Ética Profissional, criado pelo Conselho Nacional de Educação Física (CONFEF) em 2000.

se de reconhecermos, perante qualquer cultura, o seu duplo caráter (Gramsci 1986): aquilo que tem de conservador e arcaico, assim como de criativo e inovador; parâmetros, estes, constituídos no interior da própria sociedade em questão e das possibilidades de constituição de um universalismo ético.

As características culturais, assim como as necessidades eleitas por cada cultura, não podem ser definidas por uma perspectiva naturalista, como se fossem decorrência de uma condição inata ou da “natureza humana”. Nesta fase da modernidade, cada vez mais expandem-se as necessidades induzidas pela ordem econômico-social capitalista e por sua lógica de mercado fundamentada no consumo, que possibilita sua reprodução e expansão. O interesse desperto pelo discurso produzido pela ciência, com informações sobre o corpo, a saúde, a beleza, sempre repetido pelos meios de comunicação de massa, vai alterando as diferentes culturas que o incorporam e reconstroem suas formas de ser, tornando-se pálidas sombras, imitações grotescas, perdendo singularidades e homogeneizando aparências.

O que podemos observar na linguagem cientificista, reproduzida amplamente pela mídia e reincorporada pela cultura popular, é uma redução do humano e da realidade. Esta ciência, por sua força ideológica nestes tempos da modernidade, consolidada e expandida pela mídia, torna-se aquela que *fala a realidade*, criando, portanto, outra realidade. Este discurso científico e esta linguagem cientificista da mídia fazem um recorte objetivável do humano, criando outro conceito do que é ser humano. Como nos dizia Nietzsche (1987), os conceitos são metáforas com a força de construção de outra realidade, criando, por isso, nova dualidade entre o discurso e o mundo.

Entre todos estes elementos, as tecnologias do corpo vão se expandindo cada vez mais, levando consigo a lógica que é característica do mundo da tecnociência: o corpo, assim como toda realidade, deve refletir a sua imagem. Como produto social que é, a tecnologia tem em vista uma perspectiva de ser humano e de sociedade e, em decorrência disso, do tipo de necessidades a que deve responder; neste caso, as necessidades de uma sociedade com uma ordem econômico-social capitalista e do tipo de ser humano que está se formando em seu interior. Cria-se, desta maneira, uma cultura que leva os indivíduos a interiorizarem uma forma de comportamento que os faz permanecer presos às imagens intermediadas pela publicidade (Haug 1997) e à “evolução cega da economia” (Horkheimer/Adorno 1985: 50), a ponto de encobrirem esta lógica em suas próprias consciências. A necessidade intrínseca do capital de expansão e reprodução desenvolve sempre novas esferas produtivas a serem ampliadas e novas esferas sociais que vão sendo penetradas por sua lógica de funcionamento.

A partir de tal perspectiva, podemos refletir acerca da beleza corporal e do que é “ser saudável”, conceitos difundidos pelo mercado com base no modelo que a ciência propõe e que se tornaram signos estéticos valiosos, com sua manifesta homogeneidade que se impõe aos indivíduos e às culturas. A fase atual da economia de mercado tem se caracterizado pela importância atribuída ao valor simbólico da mercadoria, constituindo em larga escala os signos estéticos que serão consumidos. A homogeneidade destes signos é fruto de uma racionalização que enquadra a beleza como “um elemento calculável da existência”, nas palavras de Adorno (1993: 150), o que faz que pareça apropriável na esfera do consumo. São imagens sem fim de aparências idênticas, brancas, num país originariamente habitado por índios e fortemente povoado por negros pertencentes a diferentes culturas. O discurso midiático, respaldado pela ciência, não considera aquilo que a

poesia tão bem traduz neste verso de Drummond: “Ninguém é igual a ninguém. Todo ser humano é um estranho ímpar”.

A lógica mercantil propicia o enquadramento da beleza corporal, uma objetivação estética que reforça um sentimento de posse, ao mesmo tempo que um distanciamento ou uma perspectiva de exterioridade do corpo. Vemos a constituição de um *mercado das aparências* no qual o corpo é colocado como realidade a ser apropriada: cada um pode ter o corpo que quiser; mais uma dicotomia de difícil resolução para o indivíduo e a cultura urbana da atualidade. As imagens utilizadas pela propaganda, de maneira subliminar ou não, são de juventude em liberdade, imagens de opulência e saúde, temperadas pelo erotismo e vinculadas, em geral, a uma estética da magreza. A intermediação das imagens veiculadas acaba por constituir parte dos indivíduos e das culturas: o corpo assume os traços destas imagens e dos artigos ali expostos, em detrimento das raízes étnicas e culturais e da individualidade em questão. A *dissemelhança do Outro*, pelo contrário, ou gera hostilidade e, na melhor das hipóteses, a tolerância, ou gera a curiosidade por aquilo que é tornado exótico.

Esta fase da Modernidade vem se tornando cada vez mais uma “economia de signos”, como nos diz Lash (1997), em virtude da “informacionalização” do processo e do produto do trabalho; os símbolos, as imagens, as narrativas e os sons são todos signos estéticos que constituem as estruturas culturais sobre as quais os indivíduos vão se formar e agir.

Podemos observar as características desta lógica mercantil no interior de práticas corporais como o esporte, as ginásticas, os jogos e as lutas, especialmente para aquelas que se mercadorizaram na forma de espetáculo. Nesse caso, é o enquadramento pela lógica da *performance*, da eficácia e do rendimento que se constitui em critério estético predominante. Os efeitos do fenômeno da mercadorização foram observados em outras áreas relacionadas à cultura, como nos indica Alfredo Bosi (s.d.: 11): “a festa, exibida mas não partilhada, torna-se espetáculo. Nesse exato momento, o capitalismo se apropriou do folclore, ocultando o seu teor original de enraizamento”, teor este também existente nas práticas corporais oriundas das classes populares. Estas, cada vez mais, vão sendo apropriadas e, assim, vão perdendo suas singularidades culturais, sendo obrigadas a ceder à cultura de massa, à sua sedução. O processo de esportivização de várias práticas corporais, certamente, é uma das formas mais avassaladoras de massificação de comportamentos, e, cada vez mais, incorpora práticas culturais e transforma-as de acordo com a lógica da cultura de massas e de sua espetacularização, absolutamente conforme à autonomização da técnica, à *performance* física, à competição e ao lucro.¹⁹

O que vemos se universalizar com esta imagem iconográfica de corpo e a forma espetacularizada das práticas corporais é um *modo de vida*. A partir de um padrão de existência urbano ocidental feliz, fundado na ideologia do consumo e de um certo narcisismo²⁰, vemos constituir-se um modo de vida normativo e, por isso, homogêneo e estereotipado, que tende a se estender pelo mundo sobrepondo-se à riqueza da diversidade humana e cultural, tão bem retratada pelas diferentes expressões artísticas, cada vez mais distantes da maioria da população, obrigada a consumir o lixo imagético veiculado pela

¹⁹ Ver a respeito: Pimentel (1999).

²⁰ Lasch (1983) apresenta uma análise muito interessante sobre esse assunto.

indústria do entretenimento, a ela acoplada a publicidade que toma o corpo, sobretudo o corpo feminino, como lugar privilegiado de sua ação mercadológica.

3. O corpo como território visível: mercadorização dos viventes?

O estilhamento em éticas múltiplas que ocorre por todo planeta nos faz refletir acerca do direito a uma vida digna, que deveria ser usufruído por todos, além das posições relativistas e multiculturalistas que se mostram, em seus fundamentos, insuficientes. O respeito à diferença que sugere a discussão sobre a cultura tem sido indicado como fundamento ético e estético em oposição às concepções que se tornaram hegemônicas na Modernidade. No campo da ética, vemos predominar o utilitarismo, o que leva os indivíduos a uma identidade ou homogeneidade que repercute no campo estético. Observamos uma desvalorização dos objetos e dos outros sentidos e capacidades humanas, inclusive aquelas que se encontram no campo da intuição, mais vinculadas ao sentimento estético, diante dos fins utilitaristas e da necessidade de eficiência e eficácia que imperam na atualidade.

A relação entre cultura e ética tem outro cruzamento importante no que diz respeito ao corpo e sobre o qual precisamos refletir mais demoradamente. Estamos num momento histórico que vem sendo chamado de uma “segunda descoberta de Colombo” e que, tal como a primeira, tem o objetivo de extrair nosso patrimônio, não mais as riquezas minerais ou manufaturadas, mas é um momento que poderíamos chamar de *mercadorização dos viventes*. Isso porque a saúde não só entrou de pleno direito na esfera de mercado como se tornou objeto privilegiado de consumo, situando-se no centro mesmo da economia. Além de cuidar das questões relacionadas à saúde, a indústria alimentícia precisa saciar a *fome de novidades* do chamado primeiro mundo; estas novas exigências de expansão do mercado consumidor levam a uma exploração das reservas biológicas do terceiro e quarto mundos.

A separação que poderemos viver em breve no planeta não é só entre Ocidente e Oriente, ricos e pobres, diferentes culturas ou etnias. É uma diferença que pode ser instituída pela bioengenharia e apropriada, na esfera do mercado, por aqueles que tiverem condição financeira para isso. As transformações que a tecnologia parece estar organizando para a estrutura orgânica e corporal dos seres humanos podem chegar a um ponto em que a dissemelhança se estabeleça, criando uma ruptura biológica na espécie humana. A tecnociência pode estar estabelecendo, neste momento, uma nova espécie ao criar seres que poderão viver mais de cem anos, sem doença, sem dor e com boa condição de vida, diferentemente daqueles como nós, que viverão em torno de cinquenta anos, doentes e sem dignidade. Os *escolhidos* serão uma nova raça de super-homens, sempre idealizada pelos totalitarismos e que tem no filme *Gattaca* (1997) uma representação artística esmerada.

Estamos vivendo, também a partir deste contexto, um novo *apartheid* na humanidade, no qual as relações Norte-Sul ou minoria-maioria ocorrem sob nova ordem: bioescravagismo e biopirataria, já que os bens mais importantes dos países pobres seriam os órgãos, as propriedades químicas e o material genético de seus habitantes, de sua fauna e flora. A lógica de tratamento é a mesma para humanos e não-humanos, especialmente quando se trata da *aquisição* da saúde e da beleza.

Estamos num momento de colonização em que a predação não se efetua apenas sobre as riquezas minerais, mas é uma predação *high-tech* sobre a diversidade cultural e sobre a biodiversidade. O espaço a ser colonizado não se caracteriza pelo além-fronteiras de países, mas pelo espaço interior dos seres vivos que se tornam, cada um deles, novas colônias em potencial, a partir dos quais se pode patentear a vida. O que verificamos é uma exploração da etnobiociabilidade com uma expropriação, por parte do capital, das culturas, exploradas no turismo, sob o rótulo de exotismo, sobre o saber que indica as novas fontes biogenéticas a serem expropriadas. Funda-se uma nova ordem imoral (ou, talvez, amoral, porque fundada por uma tecnociência que se quer neutra), para a qual tudo tem preço, porque mercadorizável, e nada tem sacralidade; não há, portanto, limites para a manipulação dos valores e das diversidades, para a *manipulação da vida*.

As questões relacionadas ao corpo e à cultura não têm sido suficientemente refletidas: devemos considerar as ambigüidades de uma expectativa de corpo produzida como elemento para a esfera do consumo, tornando-se, ao mesmo tempo, um sonho inatingível, uma obsessão que pode paralisar a vida, mas também um incentivo ao cuidado de si que é fundamento de todo o processo de construção da autonomia e da democracia no Ocidente.

A ambigüidade das ações humanas, tal como o trato com o corpo, lembra-nos de que podemos compreender e investir na revalorização do corpo como revolucionária, se entendida como resistência diante desta lógica da indiferença e da apropriação instituídas pela tecnociência, em sua articulação com os interesses de mercado. Talvez possamos investir na *integridade corporal* como um indicativo ético que possa ser compartilhado por toda a humanidade, como já nos foi apontado por Umberto Eco (1995). A integridade corporal, compreendida em toda sua complexidade, possibilita-nos a construção de critérios éticos para a produção de conhecimentos sobre o corpo e para as políticas de intervenção sobre os corpos, como nos fala Denise Sant'Anna (2001). Para tanto, devemos reconhecer que a questão fundamental diz respeito à condição de vida digna a qual todos os seres humanos deveriam ter direito e que só pode ser auferida pela visibilidade que a instância corporal oferece, com toda sua expressividade que se mostra para além da mera aparência.

A perspectiva dialética deve estar presente, também, na compreensão do duplo caráter da cultura, com sua contribuição para a manutenção da injustiça social e para aquilo que Adorno (1993) chamava de semiformação, a partir de uma educação danificada; porém, considerando sempre sua importância como possibilidade concreta de expressão e produção da liberdade, e da reconciliação entre o belo e o necessário, impossíveis no interior desta forma de organização social.

A incerteza diante das novas realidades criadas pelos confrontos entre a cultura de massas, a indústria cultural e a diversidade das culturas populares é inevitável, e precisamos aprender a conviver com ela como parte da ambigüidade que constitui a humanidade e como parte da responsabilidade que assumimos como educadores.

Conhecer a realidade criticamente, importante por si só, pode ajudar-nos a “apreender por onde e como isso que existe hoje poderia não ser mais o que é [...] abre um espaço de liberdade concreta, ou seja, de transformação possível”, como nos fala Foucault (2000: 325). Este é o sentido que encontramos para o pensamento crítico num momento em que o véu da tecnologia e da lógica do capital recobre tudo; se o pensamento crítico é pessimista, é porque o sofrimento (não só humano) não pode ter justificativas. Talvez,

sendo pessimistas perante o paradoxo existente, poderemos permitir-nos ver e sentir o otimismo do *não-existente*.

Referências bibliográficas

- Adorno, Theodor (1993): *Mínima moralia: reflexões a partir da vida danificada*. São Paulo: Ática.
- Albano, Ana Angélica (1998): *Tuneu, Tarsila e outros mestres... O aprendizado da arte como um rito da iniciação*. São Paulo: Plexus.
- Almeida, Paulo Mendes de (1976): *De Anita ao Museu*. São Paulo: Perspectiva.
- Amaral, Aracy (1979): *Artes plásticas na Semana de 22*. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- (1995): *Educação e emancipação*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Baxandal, Michael (1991): *O olhar renascente: pintura e experiência social na Itália da Renascença*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Behnke, Albert/Wilmore, Jack. (1974): *Evaluation and regulation of body build and composition*. Englewood: Prentice-Hall.
- Bosi, Ecléa (1987): *Cultura de massa e cultura popular*. Petrópolis: Vozes.
- Bosi, Alfredo (s.d.): *História concisa da literatura brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Cultrix.
- Cunha, Euclides da (1982): *Os Sertões*. 6ª ed. São Paulo: Três.
- Dan Galeria (1999): *Obras em papel: do Modernismo à abstração*. São Paulo.
- Eco, Umberto (1995): “Entrevista”. Em: *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 14 maio. Caderno Mais.
- Foucault, Michel (2000): *Ditos e escritos II: arqueologia das ciências humanas e história dos sistemas de pensamento*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.
- Gattaca (1997). Direção: Andrew Nicoll.
- Gramsci, Antonio (1986): *Literatura e vida nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira.
- (s.d.). *Concepção dialética da história*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Guedes, D. P. (s.d.): *Composição corporal: princípios, técnicas e aplicações*. Florianópolis: Ceitec.
- Giddens, Anthony/Lash, Scott (1997): *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Federal Paulista.
- Guimarães Rosa, Joao (1985): *Grande Sertão: Veredas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Haug, Wolfgang Fritz (1997): *Crítica da estética da mercadoria*. São Paulo: Editora da Unesp.
- Horkheimer, Max/Adorno, Theodor (1985): *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar.
- Huzak, Iolanda/Azevedo, Jô (2000): *Crianças de fibra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- Lasch, Christopher (1983): *A cultura do narcisismo*. Rio de Janeiro: Imago.
- Lash, Scott (1997): “A reflexividade e seus duplos: estrutura, estética e comunidade”. Em: Beck, Ulrich/Giddens, Anthony/Lash, Scott (1997): *Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna*. São Paulo: Editora da Universidade Federal Paulista, pp. 135-206.
- Lispector, Clarice (1980): *Água viva*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Lourenço, Maria Cecília França (1995): *Operários da modernidade*. São Paulo: Hucitec/Edusp.
- Matsudo, Victor (1982): *Testes em ciências do esporte*. Celfiscs: São Caetano do Sul.
- Milliet, Maria Alice (1999): *Obras sobre papel: do modernismo à abstração*. Trad. Izabel Burbridge. SP: Dan Galeria.
- McArdle, William/Katch, Frank/Katch, Victor (1986): *Fisiologia do exercício*. Rio de Janeiro: Guanabara.
- Moraes, Antonio Carlos Robert de (1994): *Meio ambiente & ciências humanas*. São Paulo: Hucitec.

- Morin, Edgar/Kern, Anne Brigitte (1995): *Terra-pátria*. Porto Alegre: Sulina.
- Nietzsche, Friedrich (1987): *Gaia ciência*. Em : *Obras incompletas*. São Paulo: Nova Cultural.
- Pimentel, Giordano (1999): *Ações motrizes e representações sociais no jogo do laço no Vale do Itabapoara*. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Educação Física, Unicamp.
- Pollock, Michael/Wilmore, Jack (1993): *Exercícios na saúde e na doença*. Rio de Janeiro: Editora Médica e Científica.
- Sant'Anna, Denise Bernuzzi (2001): "É possível realizar uma história do corpo?" Em: Soares, Carmen Lúcia (org.): *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados, pp. 3-22.
- (2001): *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Santos, Milton (1996): *A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção*. São Paulo: Hucitec.
- Silva, Ana Márcia (2001): *Corpo, ciência e mercado: reflexões acerca da gestação de um novo arquétipo da felicidade*. Campinas: Autores Associados; Florianópolis: Ed. UFSC.
- Soares, Carmen Lúcia (org.) (2001): *Corpo e história*. Campinas: Autores Associados.
- Tarkovski, Andrei (1993): *Esculpir o tempo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Tolstói, Leon (1976): *Ana Karenina*. Em: *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar.
- Vaz, Alexander Fernandez (2001): "Dominar a natureza, educar o corpo: notas conceituais a partir da mímeses". Em: Grando, José Carlos (org.): *A (des)construção do corpo*. Blumenau: EdiFurb, pp. 133-157.
- Zanini, Walter (org.) (1983): *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles.